

Teorías interpretativas del arte rupestre

Rafael Montes Gutiérrez¹

RESUMEN: Desde el descubrimiento del arte paleolítico en el siglo XIX, interpretar la función y significado de las primeras expresiones artísticas de la Humanidad, ha preocupado más que profundizar en las razones de las obras de arte de cualquier otra época histórica. Después de un siglo de investigación varias han sido las respuestas ofrecidas por los principales investigadores, el arte por el arte, el totemismo, la magia simpática, el estructuralismo, la semiótica y ahora el chamanismo. Casi todo ha sido ya propuesto, la gran mayoría de ellas han sido desechadas o superadas, otras van siendo matizadas. Esto es así porque interpretar el arte paleolítico resulta una tarea absolutamente subjetiva y generalmente indemostrable, nunca podremos conocer las motivaciones que empujaron al hombre paleolítico a crear este arte, cualquier valoración del mismo será sesgada por connotaciones culturales de las cuales somos herederos. No obstante, todas estas teorías van dejando un poso del cual nos vamos enriqueciendo día a día.

Palabras clave: arte paleolítico, teorías interpretativas, chamanismo, prehistoria

ABSTRACT: Since the discovery of paleolithic art in the nineteenth century, the interpretation of the function and the meaning of the first artistic expressions of humanity, has been more concerned to delve into the reasons for the works of art of any other historical period. After a century of research we have got many answers given by leading researchers, art by art, totemism, sympathetic magic, structuralism, semiotics and now shamanism. Almost everything has already been proposed, most of these theories have been discarded or overcome, others are being qualified. This is because interpretation of paleolithic art is a task usually quite subjective and unprovable, we can never know the motivations that drove the paleolithic man to create this art, any assessment will be biased by cultural connotations we are inherited. However, all these theories leave a residue helps us to improve every day.

Key words: paleolithic art, interpretative theories, chamanism, prehistory

¹ Profesor de Enseñanza Secundaria.

EL ANÁLISIS DEL ARTE PREHISTÓRICO

Cualquier investigación sobre arte paleolítico se fundamenta en tres tipos de bases: el contenido del arte, su contexto arqueológico y las comparaciones etnográficas.

Cuando se estudia el contenido del arte nos encontramos con el evidente problema de que el arte no sabe hablar por sí mismo, se trata de estudiar el significado de estas manifestaciones artísticas, es decir, la intención del artista con la obra de arte, lo que realmente quería decir, su esencia, en tres niveles, a nivel psicológico, sociológico e iconográfico-iconológico.

El contexto arqueológico estudia las acciones que fueron realizadas en las propias cuevas, es un aspecto clave que nos permite reconstruir científicamente las relaciones sociales de los humanos modernos durante el paleolítico.

Finalmente, las comparaciones etnográficas buscan en las actuaciones y mentalidad de sociedades primitivas actuales, explicación a las formas y significado del arte paleolítico.

LA TEORÍA CHAMÁNICA

Jean Clottes y David Lewis-Williams, en la exposición de su teoría chamánica, parten de la premisa de la existencia de ciertas formas de chamanismo en todas las tribus y pueblos de diferentes partes del mundo, cuyo origen se remontaría al paleolítico. Esta premisa la fundamentan en el propio sistema nervioso humano, capaz de generar estados de conciencia alterada y

alucinaciones, y en la ubicuidad del chamanismo entre las comunidades de cazadores-recolectores.

Para los autores, las cuevas paleolíticas eran lugares especiales a través de los cuales el hombre contactaría con el mundo de los espíritus. Tanto paredes, techos y suelos disfrutaban de un significado propio, como si fueran unas finas membranas que los separaban de las criaturas y de los acontecimientos del mundo inferior. Las imágenes ahí representadas reforzarían el cosmos chamánico. Esto explicaría el porqué se utilizaban los relieves naturales de las cuevas para la realización de las imágenes. Puede que unos dedos que exploraron la pared descubrieran un relieve, y que el espíritu del artista reconociera ahí un animal, además, el relieve permite la creación de juegos de luces, sombras y colores, de tal manera que al desplazar la lámpara el chamán podría controlar la propia imagen.

Las imágenes del bestiario paleolítico coinciden con las alucinaciones del tercer estadio del trance. Se trata de imágenes sin contexto y con tamaños diferentes, que flotan sobre los muros y los techos que las envuelven. No representaban animales reales, cazados para alimentarse y situados en un paisaje concreto, sino que eran visiones que se iban a buscar en el mundo subterráneo de los espíritus y con la mediación de los chamanes. Los chamanes después de sus actividades recrearon sus visiones y las fijaron sobre la pared, considerada como la membrana que éstas tenían que traspasar para materializarse. Esta materialización pudo tener lugar en el transcurso de un estado de conciencia alterada, cuando el chamán se esforzaba por tocar y concretizar las imágenes que

flotaban delante suyo sobre las paredes. Otras veces, sin duda la mayoría, la materialización de las visiones se realizó después de haber salido del trance.

Con este mismo punto de vista, interpretan que los signos del arte paleolítico, son en realidad la plasmación del diseño que aparece en las percepciones mentales geométricas del Estadio 1 de la conciencia alterada: puntuaciones, zigzags, parrillas, líneas onduladas... Aunque reconocen la evidencia de que no todos los signos parecen derivar de percepciones mentales geométricas como los tectiformes y claviformes.

Las figuraciones que parecen representar criaturas medio humanas y medio animales, son consideradas representaciones de chamanes, parcialmente transformados en animales en el transcurso de sus alucinaciones.

En cuanto a las huellas de manos, la explicación que aporta esta teoría consiste en que lo verdaderamente importante era el acto de cubrir la mano y las superficies con pintura. Así, se hacían desaparecer las manos detrás de una sustancia ritualmente preparada, estableciendo una relación íntima con el mundo de los espíritus. Puesto que a muchas de estas manos les faltan dedos, se piensa no improbable, que la amputación de falanges formara parte de ritos de iniciación chamánica.

Las actividades chamánicas se iniciarían en el exterior de la cueva, donde también hay manifestaciones artísticas, que pudieron ser realizadas en el transcurso de ritos. Ya en el interior de las cuevas, en las salas con arte, estas actividades continuarían, pero restringidas a un menor número de personas, es posible que estas salas hayan jugado un papel de antesalas para preparar el

espíritu de aquellos que buscaban las visiones en las experiencias que tendrían luego en la soledad de los rincones más retirados y profundos. Los corredores contienen también imágenes que contribuyen a aumentar el significado del traslado al mundo del más allá, estos lugares constituyen una simple membrana entre las criaturas del mundo inferior y los visitantes. Los camarines con arte, a pesar de unas condiciones de extrema incomodidad, fueron el receptáculo de figuraciones cuyo verdadero sentido no es capaz de explicar esta teoría, pero que en cualquier caso continuaría reforzando las acciones chamánicas en su realización. Es posible que algunos camarines profundos con figuras hechas rápidamente fuesen lugares donde se buscaban visiones. La privación sensorial inducida por estos espacios restringidos, aprovechando quizás la ingestión de drogas psicotrópicas, provocaba alucinaciones de animales-espíritus.

Persiguiendo su búsqueda espiritual, se servirían también de sus sistemas de iluminación y de sus manos, para acabar encontrando lo que habían venido a buscar. Los animales-espíritus deseados salían de la roca y se les aparecían. Después, tal y como permiten determinados estados de conciencia alterada, puede que rápidamente esbozasen sus visiones al esforzarse por fijarlas a la pared y controlarlas. O bien, quizás después de haber salido de un trance profundo, en el transcurso del cual les era imposible dibujar, habrían podido examinar las superficies de piedra para encontrar los testimonios de sus visiones y luego, pintando o grabando algunos trazos, recrearlas.

En cuanto al arte mueble la teoría chamánica sostiene que se trataba de objetos rituales, cuyo uso se limitaba a circunstancias especiales.

Los autores, partiendo del aval de algunos neurólogos y psicólogos, sostienen que los estadios de la conciencia alterada forman parte del sistema nervioso humano, por ello disfrutan de un carácter universal, que tanto los hombres del paleolítico como los seres humanos en la actualidad percibimos en un estado de trance, donde la conciencia normal se ve perturbada, y la realidad que le rodea al individuo se percibe de forma distinta. Esos estadios son tres:

En el primer estadio, el más ligero, se contemplan formas geométricas como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre sí y meandros. En el segundo estadio, los chamanes se esfuerzan por racionalizar sus percepciones geométricas, y las transforman en objetos cargados de significado religioso. El tercer estadio se alcanza por medio de un torbellino o de un túnel, el individuo se siente atraído por el torbellino en cuyos laterales aparece un enrejado derivado de las imágenes geométricas del primer estadio, cuando sale del túnel se encuentra en el extraño mundo del trance: los monstruos y los humanos. Las imágenes geométricas están siempre allí, pero sobre todo en la periferia de las figuras.

La forma habitual de alcanzarlos es mediante alucinógenos, sustancias enteógenas que favorecen el trance. No obstante, también contribuyen a alcanzar estos estados el aislamiento social, la privación sensorial y el frío de las cuevas, la entrada a las mismas, y por supuesto las representaciones pictóricas con las que estas están decoradas.

Son abundantes las críticas que pueden hacerse sobre esta interpretación neuropsicológica, para empezar no hay nada sólido que demuestre la

universalidad de los tres estadios de la conciencia alterada (Bahn, 2001), y en el supuesto de que lo sean ¿qué garantiza que una sustancia alucinógena produzca las mismas percepciones similares a las que produce otra sustancia totalmente diferente?

EL ARTE POR EL ARTE

La primera interpretación del arte paleolítico fue propuesta por E. Lartet, H. Christy (E.Lartet, H Christy 1865-1875) y E. Piette (E. Piette 1907). Sostiene que estas manifestaciones artísticas no tenían otro objeto que decorar las armas y los utensilios por puro placer (G.H. Luquet 1926), durante sus momentos de ocio (W.H. Ridell 1940).

Después del descubrimiento del arte parietal y su reconocimiento, el arte por el arte fue abandonada como teoría explicativa, y pronto fue sustituida por nuevas interpretaciones que surgían de la comparación etnográfica, porque estas ideas no podían explicar las pinturas y grabados situados en galerías profundas, lejos de los hábitats. Es por este motivo que la teoría chamánica rechaza y contradice la teoría del arte por el arte, con la cual nada tiene que ver.

EL TOTEMISMO

Esta teoría surge como consecuencia de la influencia de la etnología comparada, a partir de los trabajos de J.G. Frazer (1965) y E.B. Tylor (1977). El totemismo implica una correlación estrecha entre un grupo humano y una

especie animal o vegetal particular. Según esto, cada grupo estaría caracterizado por un tótem al cual veneraría.

Las críticas a esta explicación del arte prehistórico han señalado que algunos animales aparecen atacados por armas arrojadas, lo cual es incompatible con el respeto que se merece un tótem. De igual manera sus críticos sostienen que si las imágenes fueran emblemas del clan se esperaría encontrar en cada una de las cuevas un arte homogéneo centrado sobre un animal en particular (la cueva de la cabra salvaje, la del león, la del reno, etc.), en lugar de la mezcla de especies que se halla en cada yacimiento. Además, ¿por qué los tótems serían tan poco diversificados, poniendo en escena siempre a los mismos animales, cuando la fauna disponible ofrece tantas posibilidades? Por otra parte, el tema más frecuente en la decoración rupestre, los signos, se escapa a esta explicación.

Los defensores del totemismo refutan todas y cada una de estas críticas de igual manera que hacen los partidarios del chamanismo con la suya, los primeros sostienen que muchos animales-tótem también son cazados según comparaciones etnográficas, un gran ejemplo son los casos de Worora y Ngarinyin en la región de Kimberley del noroeste de Australia (Layton 1992b). Y que los tótems no sólo lo eran del grupo, sino también de cada miembro del mismo, por lo que se explicaría que las cuevas no fueran monográficas. Además, los principales tótems serían aquellos más presentes en sus vidas como son el bisonte o el caballo.

En el fondo se trata de una teoría relacionada con el chamanismo, Layton (2000) ha comparado la hipótesis chamánica y la hipótesis totémica y ha llegado a importantes conclusiones, considerando que estas dos hipótesis no se excluyen una a la otra, tal y como se puede constatar a partir del estudio de los pueblos primitivos contemporáneos. Hoy en día, las dos constituyen las teorías más aceptadas para la explicación del arte paleolítico, aunque en los últimos años el chamanismo esté desplazando al totemismo. Tótems y chamanes, probablemente, fueron habituales en las sociedades paleolíticas, hecho que confirman las comparaciones etnográficas, es probable que los chamanes descubrieran el tótem de los miembros de sus grupos tras entrar en trance, y después los dibujaran en las paredes de las cuevas, probablemente auxiliados por la persona a la cual descubría su tótem. Tanto una teoría como la otra exige cierta imaginación, ya que adolecen de pruebas arqueológicas, algo que siempre ocurre con cualquier interpretación del arte del pleistoceno.

LA MAGIA

Esta teoría también surgirá de la intervención de la etnografía comparada y fue formulada por Reinach en 1903, tras abandonar las propuestas del "Arte por el Arte", H. Breuil y el conde Bégouen ampliaron esta explicación y le dieron la coherencia total que le faltaba. En ella se vincula el arte con ciertas actividades mágicas relacionadas con la caza, la destrucción o la fecundidad fundamentalmente.

Se fundamenta en la relación o la identidad establecida entre la imagen y el sujeto, de manera que actuando sobre la imagen se actúa también sobre la persona o el animal figurado, se considera que los hombres primitivos creían que al representar un animal, éste quedaba, de alguna manera, bajo su dominio. En el Paleolítico la sociedad se componía de cazadores que vivían aisladamente y con una débil cohesión social. Practicaban, además, una economía de subsistencia, es decir, no producían el alimento que consumían. La existencia giraba, por lo tanto, en torno a la obtención de alimentos. Este hecho hace suponer que el arte debía tener también una función esencialmente práctica, como es favorecer la caza, la destrucción de otros depredadores y la fecundidad de las presas cinegéticas.

La magia de la caza cristalizó en una especie de dogma que se mantuvo hasta finales de los años cincuenta. En principio negaría el arte por el arte, porque estas manifestaciones artísticas tendrían un valor práctico, ya que contribuirían a la supervivencia del grupo. Además la ubicación de las cuevas en lugares recónditos a modo de santuario, subraya la idea del acto mágico-religioso. La finalidad del arte sería la de permitir unas cazas satisfactorias, gracias a la apropiación de la imagen del animal, esta idea se refuerza mediante la inclusión en algunos animales de signos en forma de flechas o de heridas, y de la representación de grandes herbívoros como caballos, bisontes, uros, cabras salvajes, renos y ciervos, que eran los animales más cazados por el hombre.

La magia de la destrucción estaba destinada a aquellos animales que serían peligrosos para el hombre, como los felinos y los osos, con ella se trataría de

destruir otros depredadores y a los principales competidores de la especie humana en la lucha por la vida.

La magia de la fertilidad tenía como finalidad la reproducción de las especies que eran cazadas, representando animales de sexo opuesto en escenas previas a la cópula con la intención de aumentar el número de animales que iban a ser cazados. Sin embargo, en muy pocos casos se distingue el género de los animales, y los genitales se muestran casi siempre de manera discreta. En cuanto a la copulación, en toda la iconografía paleolítica solamente hay uno o dos ejemplos (bastante dudosos).

Como se observa, se trata de una teoría sencilla capaz de explicar casi todas las representaciones figuradas del arte prehistórico. Sus razonamientos, en ocasiones bastante simples y contundentes, serán criticados por Leroi-Gourhan y Laming-Enmperaire a partir de argumentos científicos, se preguntaban el porqué, si el arte parietal era una manifestación propiciatoria de caza, no existía una sola escena de caza en las numerosas cuevas estudiadas.

Esta teoría no excluye el fenómeno del chamanismo, probablemente magia y chamanismo pueden dar una explicación en conjunto mucho más satisfactoria del arte del paleolítico que por separado. El chamán buscaba adentrarse en el mundo subterráneo, es probable que entre sus muchas finalidades pudiera buscar un tótem, o bien realizar una actividad mágica-religiosa, para favorecer la caza de la cual dependía el grupo para sobrevivir.

TEORÍAS ESTRUCTURALISTAS

Estas teorías sostienen que las representaciones figuradas del arte paleolítico no tenían una repartición aleatoria, ni respecto a su ubicación, ni respecto a la relación de unas con otras. Para establecer esta relación firmemente, había que conjugar estos parámetros y apelar a la estadística a partir de recuentos. Esto es lo que hicieron Leroi-Gourham y Laming-Emperaire, usando métodos matemáticos, elaboraron un catálogo sistemático de las figuras, valorando a qué se asociaban y en qué parte de la cueva se encontraban situadas.

Las conclusiones a las que llegaron eran que bisontes y caballos serían las imágenes de mayor contenido simbólico, y las demás especies actuarían de simples acompañantes. Según L. Gourham, el ámbito cavernario era considerado un santuario en el que bisontes, uros, mamuts y caballos constituían la base del bestiario, que se encontraban asociados entre sí y que ocupaban preferentemente los paneles centrales. Otros animales complementarios, frecuentemente en posición secundaria (cabras y ciervos), les acompañaban, mientras que fieras, como el león, los osos y los rinocerontes, estaban relegados a las zonas más profundas de cada cavidad. El sistema era binario, es decir, que algunos animales estaban siempre asociados a otros. El binomio estaba formado por el bisonte (o el uro) y el caballo, tratándose de la representación de una simbología donde los caballos y los signos simples tenían el valor de lo masculino, mientras que bisontes y signos complejos serían símbolos femeninos.

La crítica a esta interpretación se ha realizado sobre algunas de sus deducciones que parecen bastante forzadas, y especialmente sobre la pretensión de aplicar este esquema a todas las cavidades a lo largo de decenas de miles de

años, sin que se produjeran cambios sustanciales. Además estas teorías no explican el porqué fueron realizadas, ni tampoco la importancia del número de animales representados, o porqué se trataba de representaciones naturalistas pudiendo haber sido esquemáticas. En fin, se trata de un conjunto de teorías cuya principal aportación a la interpretación del arte parietal, ha sido dotar a la misma del carácter científico que otras explicaciones no mostraban. Aún así, continúan padeciendo de cierto carácter subjetivo pero no excluyente, quiero decir, no excluyen la existencia de otras teorías capaces de explicar las carencias de este grupo, pudiendo vincularse a las demás, totémicas, chamánicas o mágicas. Para conjugarlas todas tomemos este ejemplo, la representación de estas imágenes pudieron haber sido realizadas con fines totémicos o mágicos y su realización haber sido ejecutada por un artista-chamán, y al mismo tiempo haber gozado del carácter simbólico que esta teoría sostiene, disponiéndose de manera precisa en el interior de la cueva.

MEDIO DE COMUNICACIÓN

Esta teoría, ideada por Ucko y Rosenfeld (1967), y completada por G. Sauvet (1977, 1988), considera el arte como un medio de comunicación de motivación variada: económica, social, religiosa, simbólica, etc. de manera que el contexto condiciona la elaboración del arte. La aportación de Balbín y Alcolea (1999-2003), vuelve a reconsiderar esta interpretación, por la cual el arte se convierte en un medio expresivo-comunicativo debido a múltiples causas, esta

hipótesis tiene como metodología la contextualización de grafías y el análisis del marco arqueológico mediante la relación Hombre-territorio.

No obstante, las críticas a estas teorías, muy válidas para analizar las representaciones de manos positivas y negativas como medio de comunicación, presentan deficiencias en un amplio conjunto de imágenes. De todos modos, con el mismo espíritu globalizador que gobierna esta recensión, diría que las teorías del medio de comunicación podrían relacionarse con las otras propuestas, ¿no buscarían también los chamanes la perduración de historias o narraciones con las imágenes que ellos representaban? De esta forma, nos volvemos a encontrar con interpretaciones en las que lo misterioso se mezcla con lo chamánico, lo totémico y la magia propiciatoria para la caza y la fertilidad. No obstante, quisiera recoger aquí la necesidad de distinguir estas interpretaciones entre sí, da la sensación de que todas ellas son la misma cosa, y aunque es cierto que poseen un mismo hilo conductor, pero no podemos almacenarlos en un mismo cajón (Layton R. 2000, Mithen S. 1991, 1998), por ese motivo se estudian de manera diferenciada.

JUICIO VALORATIVO

Hoy en día, no existe ninguna hipótesis interpretativa sólidamente argumentada que se aplique al marco conceptual del arte parietal en su conjunto. La razón principal reside en la ausencia de pruebas para cada una de estas hipótesis. La teoría chamánica no escapa a esta realidad y por ello presenta aspectos que son susceptibles de crítica.

Uno de ellos en la problemática en torno a sus evidencias neuropsicológicas, ¿qué nos garantiza que todo ser humano cuando entra en trance atraviesa los tres niveles descritos de la conciencia alterada?, por si fuera poco, este modelo de los tres niveles de la imaginaria del trance no se encuentra en los trabajos standard de neurología. Y aún siendo este modelo válido, queda todavía muy lejos la posibilidad de explicar todas las representaciones figuradas a través de los diferentes estados del trance humano.

Otra crítica reside en las propias actividades chamánicas, muchos autores, como Hamayon, ponen en duda el chamanismo como fenómeno real, y acusa de actores a la mayor parte de los chamanes. Desde este punto de vista es probable que estos no entraran realmente en trance, y si no lo hacían entonces tampoco podrían pintar las imágenes que aparecerían en su mente como resultado del mismo.

Desde mi opinión particular veo que la teoría chamánica como interpretación del arte paleolítico aporta una nueva visión, original y valiosa. No obstante, toda interpretación del arte, independientemente del estilo artístico objeto de estudio, es siempre subjetiva y en ocasiones mutable a lo largo de la historia. La evidencia la recogen los propios autores de la teoría, al considerar que las interpretaciones chamánicas son incapaces de explicar TODO el arte paleolítico. Sí existen casos que se pueden explicar perfectamente a través del chamanismo, como el arte parietal de Norte América en Columbia Plateau, pero el arte parietal del Pleistoceno en su conjunto es muy difícil de ser interpretado mediante el uso exclusivo de una sola teoría. Probablemente, todas las teorías

existentes en torno a la explicación de este arte sean ciertas o falsas según los casos, la mayor parte de ellas tienen en cuenta distintos aspectos de las sociedades prehistóricas, y debe ser así porque el arte es que el producto más elaborado de la sociedad que lo crea. Por eso, es posible, que la tesis más acertada sea un estudio individualizado de cada obra en particular, y aplicar en ella la interpretación que más se ajuste a su realidad.

Final. En este trabajo hemos visto muchas de las interpretaciones del arte paleolítico, no obstante, ninguna interpretación es suficiente para explicar todo el arte en su conjunto. La principal causa de esta dificultad puede ser que el arte parietal tuviera significaciones muy diversas tanto en el tiempo como en el espacio. Por ello la única manera de interpretarlo correctamente pasa por adoptar cierta tolerancia, abandonar generalidades y optar por lo particular de cada caso. Es posible que todas las teorías tengan algo de verdad, y que sólo cogiéndolas todas juntas se pueda interpretar su verdadero significado, significado que todavía constituye un misterio para el hombre.

Bibliografía

ALMAGRO, M., ARTEAGA, O., BLECH, M., RUIZ MATA, D. y SCHUBART, H., (2001): *Protohistoria de la Península Ibérica*. Editorial Ariel (Ariel Prehistoria), Barcelona.

BAHN, PAUL G. (2001): *Librenme del último trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre*.

BALBÍN R. de y BUENO, P. (2000): "El análisis del contexto en el arte prehistórico de la Península Ibérica. La diversidad de asociaciones". *Arkeos* 10, pp. 97-127.

BALBÍN R. de; BUENO, P.; ALCOLEA J.J. (2003): "Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa." En R. Balbín y P. Bueno (eds): *El arte*

prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella.

BARANDIARÁN, I; B. MATI, M^a A DEL RINCÓN y J. L. MAYA (1998). *Prehistoria de la Península Ibérica*. Barcelona. Ariel.

BOSH-GIMPERA, Pedro (1975): *Prehistoria de Europa*. Ediciones Istmo. Madrid.

CHAPA T. *Nuevas tendencias en el estudio del arte prehistórico*. Universidad Complutense de Madrid.

CIRLOT, JUAN EDUARDO (1993): *El espíritu abstracto*. Ed. Labor.

CLOTES, J. y LEWIS WILLIAM, D. (1996): *Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas*. Ariel, Barcelona.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (director) (1990): *Historia de España. I: Desde la Prehistoria a la conquista romana*. Editorial Planeta, Madrid.

FRAZER, J.G. (1965): *La rama dorada*. Reed. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

GAMBLE, C. (2001): *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Ariel.

GONZÁLEZ SÁINZ, C. y GONZÁLEZ MORALES, M. (1986): *La Prehistoria en Cantabria*. Ed. Tantin, Santander.

LAYTON, ROBERT: "Shamanism, Totemism and Rock Art: Les Chamanes de la Prehistorie in the context of Rock Art Research"

LEROY-GOURHAM, André (1968): *Prehistoria del arte occidental*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

LEVI-STRAUSS, C. (1968): *Antropología Estructural*. Reed. Siglo XXI (2001), Buenos Aires.

Mc CARTHY, F. D. (1965): "El pasado aborigen: Arqueología y equipo material" En: *Aboriginal Man in Australia* Eds. R.M y C.H Berndt, Londres pp.90 y ss.

MENÉNDEZ, M.; MAS, M. y MINGO, A., (2005): *Prehistoria y Protohistoria de la Península Ibérica*. UNED, Madrid.

MENÉNDEZ, M. *El medio es el mensaje*. UNED

MITHEN, S. (1991): "El arte de los Cazadores Paleolíticos" *Mundo Científico* 117-11. Madrid, pp. 972-979

MITHEN, S. (1998): *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Ed. Crítica, Barcelona.

MOURE, A. (1999): *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Ed. Síntesis, Madrid.

MOURE A. y GONZÁLEZ MORALES A. (1992): *La expansión de los cazadores. Paleolítico Superior y Mesolítico en el Viejo Mundo*. Ed. Síntesis, Madrid.

MUÑOZ AMILIBIA, A. M^a (ed) (2001). *Prehistoria*. Tomo I. Paleolítico y Mesolítico. Madrid. UNED

OBERMAIER, H. (1914): "Estudio de los glaciares de los Picos de Europa". Trabajos del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Serie Geológica nº 9, Madrid.

PASCUA TURRIÓN, JUAN F.: *El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado*. Área de Prehistoria, Universidad de Alcalá.

RIPOLL LÓPEZ, S. y MUÑOZ IBAÑEZ, F. J. (2002): *Economía, sociedad e ideología de los cazadores-recolectores*. Unidad Didáctica. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

SANCHIDRIÁN, J.L. (2001). *Manual de arte prehistórico*. Ariel Prehistoria.

SIEVEKING, A. G. (1978): "La significación de las distribuciones en el arte paleolítico". *Trabajos de Prehistoria* 35: 61-80.

TOWNSEND, JOAN B.: *Neochamanismo y el movimiento místico moderno*.

TYLOR, E.B. (1977): *Cultura primitiva*. Reed. Ayuso.

UCKO, P. y ROSENFELD, A. (1967): *Arte Paleolítico*. Ed. Guadarrama, Madrid.

UCKO, P. (1989): "La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico". En: *Cien años después de Sautuola*, Diputación Regional de Cantabria. Consejería de Cultura, Educación y Deportes. Santander.